UCLA
Mester

Title
Las faces de Tristana en la búsqueda de su identidad

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/42c7c83g

Journal
Mester, 38(1)

Author
López, María Ramírez

Publication Date
2010-04-22

DOI
10.5070/M3381010080

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Las fases de Tristana en la búsqueda de su identidad

María Ramírez-López

Benito Pérez Galdós pone de relieve a través de su novela *Tristana* la lucha de una mujer por obtener su autonomía, si bien esa lucha se evidenciará estéril. Tristana no obtiene al final la ansiada libertad y acaba aceptando vivir bajo las normas que previamente ella misma había cuestionado. Como pretendemos demostrar, si bien la novela es feminista, el autor sigue las reglas del realismo y, en consecuencia, recrea la sociedad española de finales del siglo XIX, una sociedad en la que las aspiraciones femeninas de autosuficiencia estaban condenadas al fracaso. En la novela estudiada, Galdós presenta y critica la represión de la mujer y su retrato social evidencia que en la España de la época no se daban aún las condiciones necesarias para que la mujer se equiparara en derechos al hombre.

En su lucha por la libertad, Tristana pasa por cuatro importantes mutaciones que describen un círculo porque, finalmente, retorna irremediablemente al punto de origen: la sumisión inicial. Asimismo, ese anhelo de autonomía constituye en último término la búsqueda de su identidad. Este trabajo aborda los esfuerzos de la protagonista por la conquista de su identidad analizando estas cuatro fases de las evoluciones psicológicas en la vida de Tristana, etapas de las que también Galdós se sirve para reflejar las condiciones socio-económicas de las mujeres de esa época.

Tristana busca su identidad y se pregunta quién es ella. Ni la protagonista ni el lector lo saben. Es una pregunta que no logrará responderse pues, durante toda la novela, Tristana irá adoptando y cambiando identidades como si de trajes se tratara y da la impresión de que nunca llega a descubrir su verdadera naturaleza. Prueba de todo esto es que al inicio de la novela, cuando el narrador la presenta al lector, ella no tiene nombre ni tampoco identidad. Sólo después de describirla físicamente, el narrador menciona su nombre. En palabras del crítico Tsuchiya, "El narrador, en vez de darle a la protagonista

© 2009 María Ramírez-López

un nombre definido que establezca su identidad en el texto, declara que Tristana es simplemente el nombre al que ella responde" (334). De hecho, esta situación queda, asimismo, dramáticamente resaltada en la obra por el hecho de que ella es hija de alguien que tampoco tiene identidad: su madre, Josefina, quien perdió la memoria. Ella "olvidó toda su edad pasada—[. . .]— no conservaba ni una idea, ni un nombre" (51). Sin memoria esa persona no tiene identidad, no sabe quién es, cómo se llama, ni cuál fue su pasado.

A su vez, don Lope llama en varias ocasiones *muñeca* a Tristana. Dicho apodo tiene una relevancia simbólica esencial pues el término "muñeca" se identifica con un objeto, con la falta de vida. Tristana se equipara a una muñeca por su dependencia y sumisión con respecto a don Lope, por no poder actuar por sí misma, por tener que obedecer las órdenes de los demás, especialmente las del padre-amante. La metáfora de las muñecas, por otra parte, podría interpretarse como una referencia de Galdós a la obra teatral *Casa de Muñecas* (1879), en la que el autor Henry Ibsen explica el rechazo de una mujer a seguir siendo la muñeca de su marido.

Un nuevo peldaño a la hora de reiterar la falta de una identidad definida para Tristana lo constituye su estatus familiar, totalmente ambiguo y confuso a los ojos de la sociedad. Sin ir más lejos, la obra relata que en el vecindario se creyó durante dos o tres meses que Tristana era la sobrina de don Lope. Y hubo unas personas que llegaron a pensar que era la hija y otros que era la esposa. De hecho, don Lope llega a revelar que la mira como su esposa y como su hija según le convenga. Más adelante, en la obra se advierte el paso de la indefinición de su estatus a la práctica negación de su identidad, como cuando leemos que "en opinión del vulgo circunvecino, no era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran don Lope; no era nada y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar" (40). Esta cita evidencia el lugar que ocupa Tristana en la sociedad. Para el resto del mundo, ella no es nadie y para don Lope tan sólo un objeto que le pertenece y que puede usar a su antojo. Pero más allá de un simple objeto decorativo, Tristana acaba convirtiéndose en un objeto sexual como evidencia el pasaje en el que se sugiere una violación perpetrada por don Lope. "A los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista ya larguísima de las batallas ganadas a la inocencia" (53). Tal vez porque la propia Tristana interioriza esta objetivización, se muestra sumisa y no

cuestiona durante un tiempo su situación: "ella parecía tan resignada a ser petaca, y siempre petaca" (40). La voz del narrador en la novela de Galdós añade que Tristana acepta su nueva manera de vivir casi sin darse cuenta de su peligro. Es como si tuviera los ojos vendados y "sólo el tiempo y la continuidad metódica de su deshonra le dieron luz para medir y apreciar su situación triste. Le perjudicó grandemente su descuidada educación" (57).

Durante un tiempo, don Lope quiere mantener encerrada a Tristana, le prohíbe que salga con Saturna, y hasta le dice que si pudiera le doraría la jaula. Don Lope tiene a Tristana aterrorizada, la amenaza con matarla si la encontrara con otro hombre. Conviene destacar que lo que Galdós refleja en su obra guarda relación con lo que John Stuart Mill expone en su ensayo *El sometimiento de la mujer*, donde aboga por los derechos de la mujer. El filósofo equipara la subordinación de la mujer con la esclavitud y denuncia que muchos individuos de la época consideren algo natural tanto la esclavitud femenina como la racial. Además, afirma que los hombres han hecho todo lo posible por esclavizar las mentes de las mujeres y que ellos, como amos, usan el miedo para mantener su obediencia. (137). Stuart Mill constata que, para la sociedad de la época, la responsabilidad moral de la mujer es vivir para su esposo e hijos y ser completamente abnegada. (138).

Después, el control de don Lope evoluciona y se hace más complejo. Para perpetuar el control sobre Tristana, Don Lope no duda en desplegar todo tipo de técnicas de manipulación psicológica. Al recordarle con insistencia a la protagonista la ayuda financiera prestada a la familia y al argumentar que la misma es la causa de la mala situación económica que el propio don Lope atraviesa, éste busca que Tristana acabe asumiendo que está en deuda con él y que lo compense de la única manera a su alcance, que no es otra que seguir formando parte de sus propiedades. En la novela se reconoce explícitamente que don Lope la manipulaba, "sembrando en ella ideas que fermentaban la conformidad con semejante vida" (57).

Esta actitud pasiva de Tristana es un reflejo de la situación de la mujer en la sociedad a finales del siglo XIX y al principio del siglo XX. La mujer era educada solamente para ser madre y esposa. En el libro *Una Historia propia. Historia de las mujeres en la España del siglo XX,* la investigadora Sonia Núñez Puente cita a la escritora Emilia Pardo Bazán donde dice que "la educación que recibían estas mujeres

estaba centrada principalmente en la consecución de un único fin: el matrimonio" (22). Por su parte, Simone de Beauvoir denuncia que, en la sociedad en la que nos encontramos, las mujeres están destinadas a ser sumisas obedientes, dependientes, reservadas, pasivas, y buenas amas de casa. La sociedad le inculca a la mujer desde muy niña que debe ser objeto y siempre *el otro*. Así es cómo la sociedad construye a la mujer como *el otro*. Esta escritora y feminista francesa sostiene en *El segundo sexo* que la mujer ha sido siempre definida como *el otro*, como un ser inferior al hombre y añade, asimismo, que nadie nace mujer sino que llega a serlo y que la mujer sufre las consecuencias de la confrontación entre su ser autónomo y su *ser-otro*. En este sentido, la sociedad ha enseñado a la mujer que, para ser aceptada en ella, tiene que hacerse objeto. Y su objetivación implica renunciar a su autonomía y resignarse siempre a ser *el otro*, a ser siempre inferior al hombre. En la obra arriba mencionada y retomando la metáfora de la muñeca, Beauvoir afirma que a las mujeres se las trata como a muñecas vivas y no se les da libertad, porque cuanta más libertad tienen, más pueden entender el mundo en que viven y menos quieren ser objetos (295).

Si las mujeres no seguían las normas, eran juzgadas como inmorales y libertinas. Así, Saturna le dice a Tristana, "si ha de haber un poco de reputación, es preciso que haya dos pocos de esclavitud" (61). Además, la sirvienta afirma que la mujer sólo tiene acceso a tres carreras: casarse, el teatro o la prostitución. Al lamentar el no tener una educación que le hubiera permitido ejercer una profesión, ganarse la vida y ser independiente, Tristana afirma que "mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa" (116). No se creía necesario que la mujer estudiara una carrera profesional porque como el *ángel del hogar* tenía que dedicarse por tiempo completo a ser una buena ama de casa. De hecho, "en fechas anteriores al siglo XX, el analfabetismo femenino [. . .] alcanzaba cifras cercanas al setenta por ciento" (Puente 30).

En la segunda fase, Tristana despierta de su posición sumisa y abandona su pasividad muñequil. Este despertar "no era más que una fase de la crisis profunda que hubo de sufrir a los ocho meses aproximadamente de su deshonra" (58). Si bien inicialmente la protagonista no era consciente de que don Lope casi le triplicaba la edad (ella tenía 21 años y él 57 años), al alcanzar la segunda fase Tristana pasa a considerarlo muy viejo para ella. La protagonista empieza a reflexionar con lucidez sobre la situación social en la que se encuentra

y a aborrecer la vida miserable que tenía con don Lope. Tristana se da cuenta que las mujeres viven "atadas con mil ligaduras" (64). La esclava se rebela porque desea ser libre e independiente.

Es en esta segunda fase en la que Tristana habla en la novela, después de cuatro capítulos de silencio. En su primer discurso, expone sus ideas feministas. Tristana le habla a Saturna, la sirvienta, acerca de la libertad y ésta le responde que "la palabra libertad no suena bien en la boca de una mujer" (61). Una mujer libre no era considerada honrada sino libertina. Tristana se rebela contra una sociedad que le niega ganarse la vida de una manera respetable. Ella inventa palabras nuevas y femeninas: médicas, abogadas, boticarias, escribanas, etc., "formas que podemos asumir que no se usaban en el siglo XIX" (Tsuchiya 337) Tristana le pone género a las profesiones porque quería que la mujer tuviera derecho a ejercer actividades que, en ese momento, estaban reservadas exclusivamente a los hombres. Al inventar estas nuevas palabras es como si ella empezara a vivir su propia realidad, la realidad que ella misma inventa.

Después de haber vivido una existencia controlada por otros, ella siente la necesidad de crear una realidad diferente. Por eso se interesa por la pintura, por el teatro y por la escritura, formas de arte creativas, como también es creativa la construcción de su propia vida, de su propia realidad. Ricardo Gullón afirma, en la introducción a la novela de la edición Alianza Editorial, que "Pintar es crear mediante el color y la línea; novelar es inventar en la escritura; actuar en un escenario es encarnar figuras vivas equivalentes a las trazadas por el pintor y a las imaginadas por el novelista. Tristana cree tener competencia de representar cualquier papel" (11).

A través de esas artes, Tristana trata de escapar de su realidad opresiva y superar su condición de juguete, de muñeca manejada al antojo de don Lope. Es de esta forma que la protagonista inicia la fase donde lucha por construir una realidad propia, aunque esa existencia se sostiene en fantasías como lo evidencian las cartas que le escribe a Horacio. En este sentido, Gullón afirma que las cartas "son fragmentos de una novela personal concebida por la imaginativa joven" (16). Además, de acuerdo con este autor, Tristana quería ser actriz para tener las ventajas de representar un papel diferente del que le asignó la suerte. A través del arte no sólo busca su independencia sino también definirse a sí misma. Ella busca su identidad también a través de fantasías, deseos e impulsos. Esto se evidencia con especial claridad en la

relación amorosa que mantiene con Horacio. Tristana proyecta en su joven amante su interpretación del hombre ideal. De cierta forma, es ella misma quien inventa a Horacio. No en vano, Tristana le llegará a decir por carta, "Mientras más te adoro, más olvido tu fisonomía; pero te invento otro a mi gusto" (175).

Por esa razón también, se enamora de él desde antes de conocerlo. Y cuando los dos hablan por primera vez, el narrador dice, "¿Qué dijo a Tristana el sujeto aquel? No se sabe. Sólo consta que Tristana le contestó a todo que sí, ¡sí, sí!" (77). Uno de los momentos simbólicos de esta re-creación de Horacio llega cuando Tristana le cambia el nombre y pasa a referirse a él como "señó Juan". Pero esa re-creación no sólo alcanza a su amante sino también a ella misma. Ella "inventa un Horacio suyo y, en la idealización, se autoinventa, se noveliza a sí misma apropiándose de nombre tan ilustre como el de Francesca de Rimini, la heroína de la Divina comedia" (16). Tristana se hace llamar a sí misma "señá Restituta".

Para la protagonista de la novela de Galdós, el amor "representa el estado de una unión mística con el hombre que ella ha transformado en un ideal divino" (Tsuchiya 339). Por su parte, Horacio espera que Tristana se ajuste al patrón de mujer ideal que él construye de acuerdo con la ideología del patriarcado: "había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo y que con los ojos y con el corazón de él ve y siente" (117). Horacio espera que Tristana se haga más *doméstica* con el tiempo y que acabe adoptando los ideales típicos de la época, es decir, que quiera casarse y que se convierta en una buena ama de casa.

Al cabo de un tiempo, Tristana se da cuenta de que ha creado a un Horacio ficticio. Cuando éste se va con su tía, ella le escribe, "Dime: ¿existes tú, o no eres más que un fantasma vano, obra de la fiebre de esta ilusión de lo hermoso y de lo grande que me trastorna? Hazme el favor de echar para acá una carta fuera de abono, o un telegrama que diga: *Existo. Firmado, señó Juan*" (144). Hasta Horacio llega a dudar de su propia identidad, "Vióse convertido en ser ideal, y a cada carta que recibía entrábanle dudas acerca de su propia personalidad, llegando al extremo increíble de preguntarse si era él como era, o como lo pintaba con su indómita pluma la visionaria niña de *don Lepe* [1]" (181).

La tercera fase en la evolución psicológica de Tristana se alcanza cuando ésta asume estrategias feministas para ser independiente y

libre. Paradójicamente, Tristana adopta de don Lope muchas de esas ideas, como es el rechazo al matrimonio. Aunque ama a Horacio, Tristana nunca se quiere casar porque entiende el matrimonio como una atadura y ella quiere vivir siempre libre. Es por ello que trata de buscar un trabajo. Tristana le dice a Horacio que le enseñe italiano para ser maestra de italiano. Después estudia inglés. Hasta llega a pensar que puede trabajar en la política. Pero, sobre todo, ella quiere pintar y ser actriz de teatro.

Por supuesto, su libertad pasa por rechazar también otras normas sociales de la época, como las que impiden a una mujer ser madre soltera. Tristana le dice a Horacio que, si llegaran a tener un hijo, ella le pondrá su apellido y no el apellido de él y que el niño vivirá con ella, que lo tendrían que compartir. En esa época las ideas de Tristana sí se consideraban muy feministas o, lo que venía a ser lo mismo, radicales. Cabe recordar que Stuart Mill denunció que la mujer de la época no tenía derecho a nada, ni siquiera sobre sus propios hijos. Los hijos no pertenecían legalmente a la mujer sino al esposo. Si abandonaba al esposo, no se podía llevar a sus hijos. Y el esposo podía obligarla a regresar de forma legal (156). Era impensable en esos tiempos que las mujeres ejercieran una profesión, que dependieran de sí mismas y, mucho menos, que fueran madres solteras.

Poco a poco, Tristana empieza gradualmente a renegar de las invenciones que ella misma creó. En este sentido, le dice a Horacio en una carta: "Lo más raro de cuanto me pasa es que se me ha borrado tu imagen: no veo claro tu lindo rostro; lo veo así como envuelto en una niebla y no puedo precisar las facciones, ni hacerme cargo de la mirada" (158). En una carta posterior, la protagonista le dice a su amante: "Me mortifica horriblemente esto de haber perdido la memoria de tu carátula. Me paso largos ratos de la noche figurándome cómo eres, sin poder conseguirlo. ¿Y qué hace la niña? Reconstruirte a su manera, crearte, con violencias de la imaginación" (161). De acuerdo con Tsuchiya, por medio de la metáfora de "carátula", la protagonista alude a la distancia que la separa del Horacio "real". La máscara, la imagen que ella había creado de él se le borró de la memoria.

Con la llegada de su enfermedad, van muriendo sus ideas feministas. Cuando su maestra le ofrece enseñarle alemán para que se distraiga, ella le dice, "no quiero lenguas, no quiero más que salud, aunque sea más tonta que un cerrojo" (165). Y se da cuenta que no podrá ser actriz por causa de su situación física. Cuando la

protagonista de la obra se entera de que va a perder su pierna, ella ya había perdido la fe en su habilidad para crear su realidad. A Tristana le gustaba pintar para darle vida a su pintura. Minutos antes de su amputación, afirma que su pintura ha cobrado vida: "¡Cómo huelen las flores que he pintado! Pero si las pinté creyendo pintarlas, ¿cómo es que ahora me resultan vivas. . ., vivas? ¡Poder del genio artístico!" (193). Y después de su amputación ya no era la misma, ni emocional ni mentalmente. "Entontecida y aplanada, su genio superior sufría un eclipse total" (196). Ya no podía pensar con lucidez. Ni tan siquiera le podía escribir la última carta a Horacio. Hasta llega a insultarse diciéndose torpe al no tener ideas que escribirle a Horacio. También, deja de idealizar a Horacio, hasta dice, "qué desabridas son tantas perfecciones. . . no me caso contigo ni con un celeste" (197). Y cuando lo ve después de mucho tiempo siente desilusión por no ser el que ella había inventado. Tristana pierde la esperanza de darle vida a lo que pinta. Por ello, deja de pintar sobre la naturaleza y prefiere pintar copias de otros cuadros. El narrador presenta la operación de Tristana como un momento simbólico de muerte donde ella vuelve a nacer. A este momento el narrador lo denomina *la resurrección*. Ese nuevo despertar es su regreso a la pasividad. Es la cuarta y última fase de la evolución psicológica de Tristana. Después de la amputación, el narrador habla sobre sus mejillas de papel y la misma protagonista se da cuenta del color que tiene: "Tristana gradualmente regresa a papel, al estado de no existencia de donde ella había originalmente salido" (Tsuchiya 345). En el primer capítulo, ya el narrador describe a Tristana como papel, "toda ella parecía papel—[. . .]-De papel nítido era su rostro blanco mate" (41). Llega a ser un papel en blanco sin historia. La lucha por su libertad fracasa porque la sociedad ejerce una gran presión, pero también por el peso del destino, que le arrebata su salud, y con ello, cualquier posibilidad de ser independiente. Además, ella nunca llegará a adquirir la educación suficiente para independizarse. Hasta cuando va al mercado la engañan los dependientes a la hora de devolverle su cambio. La sociedad no le da ningún camino honroso para ganarse la vida. Por eso no puede llegar a florecer. Tristana acaba convirtiéndose en el ser sumiso del inicio. De hecho, en los últimos capítulos ya no se vuelve a oír su voz ni una sola vez más. Al igual que en los primeros capítulos, la protagonista ya no tiene opiniones porque vuelve a adquirir un estado despersonalizado.

Las fuerzas falocéntricas son el poder terrenal. Don Lope representa el poder del falo. A pesar de que Galdós crítica la represión de la mujer, a la vez reconoce el poder de la ideología falocéntrica que se da en la sociedad que retrata, ya que hace triunfar a don Lope mientras que a Tristana hasta la deja coja. Don Lope se alegra de que Tristana sufra la amputación porque de esa manera le pertenecerá para siempre. Don Lope dice, "Ya me pertenece en absoluto hasta que mis días se acaben. . . Quiso alejarse de mi, quiso volar; pero no contaba con su destino—[. . .]—No contaba con Dios, que me tiene ley—[. . .]—pues siempre se pone de mi parte" (191). A su vez, Horacio se fue alejando poco a poco de ella. Él no estaba realmente enamorado de ella, pues no la quiso por coja.

Tristana quería liberarse de las normas represivas de su sociedad y fracasa en el intento. Al final, regresa a su esclavitud, a su pasividad muñequil, y se casa con don Lope. Gullón dice, "indiferente y como ausente de sí misma, Tristana se casa con don Lope y con él se acomoda a la domesticidad y a la grisura" (13). El narrador afirma que Tristana aceptaba el matrimonio "como un hecho impuesto por el mundo exterior—[. . .]-como las reglas de policía" (233). "Lo aceptó con indiferencia, había llegado a mirar todo lo terrestre con sumo desdén—[. . .]— Casi no se dio cuenta de que la casaron" (233). Tristana acepta lo que antes rechazaba como impedimento de la libertad. El resignarse a un matrimonio no deseado, simboliza el fracaso de Tristana y la imposibilidad de encontrar su propia identidad.

En definitiva, durante su lucha por la conquista de su libertad, Tristana pasa por cuatro importantes transformaciones o fases, que describen un círculo porque finalmente la protagonista retorna al punto de partida: la fase de sumisión. A partir de aquí se abre un debate respecto al hecho de si esta novela debe ser considerada feminista o realista. A nuestro entender, Galdós crea una novela feminista en la que expone a modo de denuncia la situación injusta de la mujer, sus ideales y aspiraciones frustradas por una sociedad represiva. El desenlace es coherente con la realidad existente en la sociedad de ese tiempo y con la corriente realista en la que se inscribe el autor, pero el triste final de Tristana no cambia su llamado feminista. Lejos de considerarla como algo normal o natural, nos parece que Galdós desea poner sobre la mesa la situación de la mujer en su época para concienciar a los lectores y abrir un debate destinado a cambiar las cosas. El autor crea una novela feminista al interesarse por la mujer, por sus aspiraciones y deseos limitados por

una sociedad cruel. Galdós muestra las causas por las que las mujeres no tienen la libertad que se merecen y reconoce que en esa sociedad no se dan aún las condiciones adecuadas para que éstas adquieran un estatus idéntico al del hombre (aunque en la novela se vislumbra que ello ocurra algún día). Es más, este escritor recoge en su obra la idea defendida por Stuart Mill de que cualquier diferencia mental supuestamente existente entre la mujer y el hombre es solamente efecto de las diferencias en sus educaciones y sus circunstancias.

Junto a la sociedad, el destino juega también un papel muy importante en la obra. Siguiendo conceptos propios del realismo, el autor también quiere dejar claro que, por muchos planes que el ser humano se haga, las fuerzas de la naturaleza o el destino tienen la última palabra. Así, la enfermedad de Tristana es lo que, en último término, acaba de arruinar sus sueños. Y por si los condicionantes sociales no fueran suficiente impedimento para las aspiraciones de Tristana, ahí está el aún más poderoso destino dictado por la naturaleza, responsable del surgimiento del tumor en su pierna. En definitiva esta obra de Galdós es un retrato de la vida entendida como el producto de tres dimensiones: la personal, la social y la natural, todas en constante tensión.

Nota

1. Don Lepe es el apodo que Saturna le pone a don Lope

Bibliografía

Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Knopf, 1993.

Durbach, E. *A Doll's House: Ibsen's myth of transformation*. Boston: Tawayne, 1991.

Gullón, Ricardo. Introducción. *Tristana*. By Pérez Galdós, B. Madrid: Alianza Editorial, 2007: 7-28.

Ibsen, H. *A Doll's House*. New York: Cambridge University Press, 1995.

Pérez Galdós, B. *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Puente, Sonia. *Una historia propia. Historia de las mujeres en la España del siglo XX*. Madrid: Editorial Pliegos, 2004.

Stuart Mill, J. *The Basic writing of John Stuart Mill*. New York: Modern Library, 2002.

Tsuchiya, A. "The struggle for Autonomy in Galdos' Tristana". *MLN* 104, 1989: 330-350.